



Celso F. Favaretto

Deslocamentos: entre a arte e a vida*

Dislocations: between art and life*

palavras-chave:
arte e vida;
vanguardas;
Hélio Oiticica;
contemporaneidade

A palestra interroga a atualidade e a pertinência da proposta de aproximação entre arte e vida. Esse projeto orienta a perspectiva da análise que, passando pelas manifestações vanguardistas históricas e pela tentativa de definição do contemporâneo, firma-se em especial ao redor da obra e da postura artística de Hélio Oiticica.

keywords:
art and life;
avant-garde;
Hélio Oiticica;
contemporaneity

The lecture interrogates the present relevance and pertinence of proposing the approximation between art and life. This project guides the perspective of analysis that, passing by historic avant-garde manifestations and the attempt of defining the contemporary, firms itself especially around the work and artistic posture of Helio Oiticica.

*Conferência proferida no Congresso Internacional “Deslocamentos na arte”, promovido pela UFMG/UFOP, em Ouro Preto (MG), entre 20 e 23 de outubro de 2009.

*Proffered conference in the International Congress “dislocation in art”, promoted by UFMG/UFOP, in Ouro Preto (MG), between the 20th and 23rd of October 2009.

1. Cf. COMETTI, Jean-Pierre. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999, p. 63.

Para onde se teria deslocado o mito do viver que percorre o imaginário das artes desde o romantismo – emblematizado no desregramento de Rimbaud, tensionado nas vanguardas, das atividades dadaístas e surrealistas aos projetos construtivistas – e não sem problemas e antagonismos pois, como evoca Rauschenberg, “agir no vazio que separe a arte da vida” foi importante na modernidade, mas também paradoxal¹. Pois, se o da arte é a conversão do real em imaginário, o desejo da arte dita contemporânea é o de introduzir o imaginário no real, algo que o projeto moderno parece ter querido banir. E como as designações arte e arte contemporânea não são nada precisas, cumpre voltar a algumas das proposições e produções modernas para se poder pensar o deslocamento efetuado do moderno ao contemporâneo e nele o imaginário das vivências. Sabemos que as pesquisas sobre o passado interessam principalmente para a interrogação teórica do presente e que a atitude de colocar a obscuridade do presente em relação com outros tempos é o que permite assimilar a necessidade implícita nas singulares interrogações que o tempo libera.

Trata-se, então, novamente, de submeter esses termos à análise e, estrategicamente, a partir do Brasil. Sabe-se que há no Brasil, entre vários artistas que realizaram trabalho relevante nessa direção, um caso exemplar, o de Hélio Oiticica, exemplar para se pensar a indeterminação na arte contemporânea. Compondo uma trajetória que percorre os principais problemas colocados pelos artistas modernos, construtivistas em especial, tendo em vista realizar os princípios desta arte e os problemas não resolvidos, Oiticica desencadeou um processo que se estendeu da pintura à desestetização, do quadro ao corpo e ao comportamento, da inscrição artística ao gesto, reprocessando e elaborando os limites expressivos dos problemas que presidiram as invenções modernas. Segundo suas próprias palavras, tratava-se de transformar os processos de arte em sensações de vida, o que ele entendia como dissolução do mundo das estruturas e emergência do “fenômeno vivo”, algo como o mundo da vida, ou como a relação entre experiência e cultura. Estava, portanto, empenhado na realização da utopia moderna de renovação da vida, patente nas vertentes construtivista e dada-surrealista, reprocessada e reativada na arte dos anos sessenta e setenta, e que continua presente nos interesses de muitos artistas até agora.

Segundo a busca moderna, radicalizada naqueles anos, Oiticica, junto a muitos outros artistas, entendeu a criação artística como atividade; algo que ocorre entre a arte e a vida, e centrado na posição do artista e do ato criador. Para esses artistas, a arte resultava, como falava Duchamp, de um ato, do ato criador, articulado por uma equação em que “o coeficiente artístico é como que uma relação aritmética entre o que permanece inex-

2. Cf. GALARD, Jean. Beauté involontaire et beauté préméditée. In: **Temps Libre 12**. Paris, 1984.

3. DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 73.

4. Cf. OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. In: **Navilouca**. Rio de Janeiro: Edições Gernasa 1974.

5. Cf. GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168-169.

6. Cf. GALARD, Jean. Ao lado da política: poderes e impoderes da arte. In: PESSOA, Fernando e CANTON, Katia. **Sentidos e arte contemporânea – Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce**. Vila Velha, 2007, p. 51.

presso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente”; isto é, resulta das singulares relações entre o premeditado e o involuntário². O ato criador, diz ele, implica o espectador na implementação ou na ativação das proposições, nas quais ele “experimenta o fenômeno da transmutação”: o papel do público é o de “determinar o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo: o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”³.

Esse entre é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte. Se com isso a arte das obras fica totalmente deslocada, o mesmo paradoxalmente não acontece com a figura do artista, exatamente porque sua aderência à concepção de criação, ou de invenção, é cada vez mais forte – como aquela que resulta do ato duchampiano. Mas, adverte Oiticica, “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”⁴. Enquanto nas vanguardas “as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava. Ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do ser artista”⁵. Identificam-se aí muitas atividades e artistas cuja presença é marcante: os surrealistas, dadaístas, Duchamp, Warhol, Beuys, Oiticica etc. E a reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude.

Depois de cumprida a trajetória que o levou da arte à antiarte, depois de tudo que pudesse ser subsumido pelo trabalho de vanguarda e por suas próprias proposições – especialmente depois que o corpo foi posto à prova, quando o corpo foi posto em jogo⁶, Oiticica disse, um pouco antes de morrer, em 1980, que estava apenas começando, e que tudo o que tinha feito antes não era mais do que um prelúdio ao que haveria de vir. O que estaria ele pensando? O que é que poderia advir? A pergunta remete ao entendimento das transformações que repercutem não apenas no que se entende por arte, mas também sobre sua função, melhor dizendo, sobre seu interesse e seus desinteresses.

A frase de Oiticica poderia bem ser entendida como algo que tem a ver com o fim das expectativas, da atitude e do trabalho moderno: com a abertura do campo do contemporâneo. Como se sabe, o contemporâneo é mais um campo e uma atitude, que em alguma coisa se distingue da moderna, ao invés de, propriamente, uma superação ou

7. BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo. In: **Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos** 1. Rio de Janeiro: Funnarte, 1981 p. 7. Artigo republicado em BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

8. Cf. AGAMBEN, Giorgio, **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 57 e ss.

9. Cf. FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que les Lumières?. In: **Dits et écrits**, v. IV. Paris: Gallimard, 1994, p. 679 e ss.

10. Cf. Idem. O que são as Luzes?. In: **Ditos e escritos**, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 341 e ss.

substituição do que antes era desejo de ruptura, do novo etc. Ronaldo Brito diz que não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o contemporâneo⁷. O que importa é a localização do que ainda é ativo na atitude e no trabalho modernos; as tensões que se efetivam neste campo de ativações é o que constitui o contemporâneo. Giorgio Agamben considera que o contemporâneo se reconhece quando uma “obscuridade”, talvez aquela obscuridade das reativações do moderno, interpelam o artista, o pensador, o crítico e a vida⁸. A resposta a essas interpelações é a tentativa, ainda iluminista, de esclarecer essas obscuridades, que podem ser entendidas como aquilo que foi esquecido, inacabado, recalcado nos dispositivos modernos.

Foucault, na sua peculiar análise do texto de Kant, “O que é esclarecimento?”, detecta de modo surpreendente “a questão da atualidade”. Diz ele: “O que se passa hoje? O que se passa agora? E o que é este ‘agora’ no interior do qual nós somos uns e outros; e o que define o momento em que eu escrevo?”⁹. E continua: “Qual é minha atualidade? Qual o sentido dessa atualidade? E o que faço quando falo dessa atualidade? É nisto, me parece, em que consiste esta interrogação nova sobre a modernidade”. Ora, esta “interrogação nova”, esta interrogação do pensamento e da arte “sobre sua própria atualidade”, sobre “o campo atual das experiências possíveis”, distingue-se da novidade moderna, da atitude moderna, do trabalho moderno. E por atitude Foucault entende “um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa”¹⁰.

Essa atitude é fundamental, e tem que ser rememorada, porque só assim se pode identificar o que é permanente (o eterno de Baudelaire) nessa atitude: tanto o que pode ser reativado voluntariamente e o que é reativado involuntariamente, a despeito daquilo que se quer. Aí estaria “a crítica permanente de nosso ser histórico” e, portanto, a atualidade das Luzes, diz Foucault. A pergunta sobre a atualidade retira a ideia de contemporâneo da proposição de “uma certa época do mundo”, e também da “busca [em] compreender o presente a partir de uma totalidade ou de uma realização futura. Ele busca uma diferença: qual a diferença que ele introduz hoje em relação a ontem?”.

Ora, é uma modalidade de análise ou, mais propriamente, uma espécie de elaboração como a *Durcharbeitung* psicanalítica, que pode responder a essa pergunta. Esta atitude, baudelaيرية, tem no seu centro “a obstinação de imaginar” o presente, para realizar o desregramento do mesmo, para deslocá-lo, para captar o eterno no transitório, para acentuar

a duração: “A modernidade baudelairiana é um exercício em que a extrema atenção para com o real é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola”. Muito bem, o poder da alegorização estava exatamente nos dispositivos modernos em imaginar outra coisa em que se flagraria a consistência do presente, assim resolvendo o diferendo entre o transitório e o eterno. O heroísmo do homem moderno, no pensamento, na arte, nas atitudes e nos comportamentos, estava exatamente nisto: “tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura”. Uma ética, uma estética, presidem as invenções desse tempo, das promessas e do entusiasmo histórico.

E então, agora, como ficamos, no que convencionamos chamar de contemporâneo, em que a alegoria não joga mais um partido determinante? É preciso voltar a Oitica, pois ele permite situar a reflexão nas fronteiras em que a atualidade pressiona os limites da experimentação moderna, aguardando o salto, a transmutação da arte e uma imagem outra da vida. Também, lembrando o que disse Deleuze de Foucault, o trabalho de Oitica fala de ações que se estabelecem como relações de força, articulando um “pensamento como estratégia”, tão bem materializado na sua sequência de proposições, toda voltada para a “constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, para a invenção de novas possibilidades de vida”, que é onde Oitica chega com a proposição do *crelazer* – pois, se “a visão de estruturas conduz à antiarte e à vida”, paradoxalmente “a preocupação estrutural se dissolve no ‘desinteresse das estruturas’, que se tornam receptáculos abertos às significações”¹¹. Mas cumpre refazer essa trajetória, o que implica uma certa teoria do fim do percurso e do próprio sentido de vanguarda, para melhor se evidenciar aquela obscuridade do presente referida por Agamben.

Tratava-se de responder ao que se apresentava naquele tempo, os anos 1960, como necessidade: articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante, agenciando nas ações uma outra ordem do simbólico – o comportamento, visando a instaurar a “vontade de um novo mito”; uma imagem da arte como atividade em que não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas¹². O que era visado era a transformação da arte em outra coisa, um além-da-arte ainda indeterminada – uma proposta em desenvolvimento em toda parte e que, de qualquer maneira, implicava mudanças nas referências à vida em projetos diversos de renovação da sensibilidade

11. OITICA, Hélio. *Aspaio ao grande labirinto (AGL)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 114.

12. CF. Idem, *ibidem*, p. 69.

e de participação social. A proposta de participação coletiva, interessada tanto na superação da arte – reconceituando-a, desintegrando seu objeto e recriando a imagem –, como no redimensionamento cultural dos protagonistas pela integração do coletivo, era o que mobilizava os artistas. Enquanto pretendiam liberar suas atividades do ilusionismo, os artistas intervinham nos debates do tempo, fazendo das propostas estéticas propostas de intervenção cultural. O campo de ação de Oiticica não era apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que interceptava subjetividade e significação social. A “antiarte”, proposta com que Oiticica pretendia radicalizar a situação não visava à criação de um “mundo estético”, pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes, “proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”, visando a “desalienar o indivíduo”, para “torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social”¹³. Apontando para uma outra inscrição do estético, Oiticica visualizava a arte como intervenção cultural e o artista como “motivador para a criação”.

13. Ibidem, p. 103.

O imaginário de Oiticica interessava-se não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está na suplantação da pura imaginação pessoal em favor de um imaginativo coletivo. Isso se cumpria quando as atividades possuíam visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão; não pela simples figuração das indeterminações e conflitos sociais, ou, ainda, pela denúncia da alienação dos discursos sobre a realidade. A participação coletiva, planejada ou casual, provinha da abertura das proposições e da proposição de “novas estruturas para além daquelas de representação”; evitando as circunscrições habituais da arte e o puro exercício espontaneísta de uma suposta criatividade generalizada. No “giro dialético” em relação às transformações estruturais em curso na arte brasileira, ele propugnava o deslocamento da ênfase no objeto-obra para o “comportamento criador” e para a “ação no ambiente”¹⁴. O essencial dessas manifestações, antiartísticas, estava na confrontação dos participantes com situações; concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade, desterritorializando os participantes, proscrevendo as obras de arte, coletivizando ações. Desnormativizantes, pois questionando as significações correntes, essas manifestações interferiam nas expectativas dos protagonistas, sendo, portanto, práticas reflexivas.

Toda a experimentação de Oiticica compunha um programa coerente que problematizava não apenas a situação brasileira, mas também a internacional, da criação e se desenvolvia como versão da produção

14. Cf. OITICICA, Hélio. Objeto – Instâncias do problema do objeto. *Revista GAM*, n. 15. Rio de Janeiro, 1968, p. 26-27.

contemporânea que explora a provisoriidade do estético e ressignifica a criação coletiva e o político da arte. A tendência básica do programa de Oiticica era a transformação da arte em outra coisa; em “exercícios para um comportamento” operados pela participação. Ora, a virtude própria dos comportamentos é a de se manifestarem sem ambigüidades, como potências de um puro viver; apontam para um além-participação, em que a invenção enfatiza os processos, explorando o movimento da vida como manifestação criadora. Prática revolucionária, a transmutação da arte em comportamento se daria quando o cotidiano fosse fecundado pela imaginação e investido pelas forças do êxtase. O ambiental propõe-se assim como investigação do cotidiano e não como diluição da arte no cotidiano. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços, mas a confrontação dos participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos. Os participantes não criam; experimentam a criação, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos. Assim, visava-se “chegar ao outro lado do conceito de antiarte – à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver”, uma desestetização que indicia um além-participação. É a proposição do “crelazer”: “Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema”¹⁵. Desacreditando dos projetos de longo alcance, de concepções históricas feitas de regularidades, essa atitude desligava o finalismo, afirmando o poder de transgressão do intransitivo.

15. Idem, op. cit., 1986, p. 113.

Nessa trajetória experimental, em que se destaca a coerência, que implicava lucidez quanto aos desdobramentos contemporâneos da atividade artística e das relações entre arte e cultura e das proposições vivenciais, o trabalho de Oiticica encaminhou-se para a materialização de seus interesses “desalienantes”, que supunham desidealização e desestetização; um trabalho de realização do seu projeto de “transformar os processos de arte em sensações de vida” – uma modalidade de experiência em que se imbricavam ação cultural e vivências renovadas. A categoria que ele julgava a mais apropriada para designar o estado da arte detonado pela morte do quadro foi a “invenção”, em que a produção do novo, remete antes à “*inventio*” da retórica antiga, onde tem o sentido de “re-descobrir” e “retornar”, consistindo em encontrar e elaborar argumentos e desenvolvê-los em vista da explicitação de suas possibilidades¹⁶.

Quando Oiticica montou em Londres, em 1969, na Whitechapel Gallery, o projeto ambiental denominado Eden – que ele entendia como sendo um campo experimental de vivências descondicionantes, um “contexto para o comportamento, para a vida” –, disse ter chegado

16. Cf. SAID, Edward. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 147.

“ao limite de tudo”, isto é, considerou efetuada a passagem da arte às sensações de vida. Com as experiências suprassensoriais aí propostas com os ninhos, entendidos como “células germinativas” de novas estruturas-comportamento – que, governadas pelos princípios de expansão e indeterminação, propõem modos diversos de “estar no mundo” –, ele completava o seu trajeto, que mais tarde seria julgado por ele como um “prelúdio” ao que estaria para vir, porque teria levado ao fim o programa detonado pela descoberta do corpo no parangolé. No programa, a diluição das estruturas, levou à produção de um espaço intercorporal, às estruturas-comportamento, em que as imagens rápidas, móveis, inapreensíveis, dão corpo à indeterminação da experiência contemporânea, em que a “imanência expressiva” dos signos em situação, são dotados da força do instante e do gesto.

* * *

Assim, “o limite de tudo”, não só para Oiticica mas para aqueles artistas que fizeram o jogo do experimentalismo, foi o momento da desistência: uma espécie de fim das ilusões, do empenho no sentido transformador da arte, a entrada numa espécie de vácuo, que na verdade é um “entre”, entre-lugar, lugar de transmutação; um deslocamento não se sabe para onde, mas que vem de uma exigência, de uma necessidade, pois, como diz Deleuze, “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”¹⁷. Qual é a necessidade contemporânea?

Retornando a Agamben: “O contemporâneo é o inatural [...] Aquele que pertence verdadeiramente a seu tempo, o verdadeiro contemporâneo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele nem adere a suas pretensões, e se define, neste sentido, como inatural [...] A contemporaneidade é então uma singular relação com o seu próprio tempo” [...] “o contemporâneo é o que fixa o olhar sobre seu tempo para aí perceber, não as luzes mas a obscuridade”¹⁸. Em texto notável – “*The crack up*”, a derrocada, a fissura –, Scott Fitzgerald alude ao sentimento que provem desta experiência da obscuridade: tinha “uma sensação de que eu estava parado, ao cair da noite, numa vasta região desértica, com um rifle vazio nas mãos e os alvos por terra, a nossos pés. Nenhum problema – um silêncio simples, cortado apenas pelo som da minha própria respiração”¹⁹. Talvez seja por aí que, como ainda diz Agamben, “ser contemporâneo é, antes de tudo, questão de coragem”.

A obscuridade de Agamben é o que resiste. A arte, e também o pensamento, é o que resiste, diz Deleuze. Ela introduz no tempo uma descontinuidade particular, aquela das singularidades. Ao se recusar às promessas redentoras da totalidade, da teleologia dos sistemas de pen-

17. DELEUZE, Gilles. O ato de criação. In: *Folha de S. Paulo – Caderno Mais!*, 27 de jun. de 1999, p. 4.

18. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 8 e ss.

19. FITZGERALD, F. Scott. *A derrocada e outros contos e textos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.47.

samento, enfim dos sistemas de representação, as continuidades como, por exemplo, aquela que prevalece atualmente, a da informação e da comunicação, a aposta que se tem que fazer é a de não se render à tentação de colmatar o vazio que então se instala, mas, o que é, repito, uma aposta, descobrir e trabalhar nos interstícios (na falha, na brecha) do vazio. Na linguagem, no pensamento e na arte, trata-se de assumir as coisas em sua singularidade, e ao mesmo tempo em sua literalidade, na forma. Descobrir, como na música, uma dicção, um timbre, uma tonalidade. Assim, ao invés dos desenvolvimentos críticos habituais, em que o que é pensado como resistência ainda vive das ilusões do sujeito, da totalidade e das promessas, trata-se de explorar a resistência na forma (da linguagem, do pensamento, da arte), pois “só a forma ataca o sistema em sua própria lógica”²⁰. Nessa perspectiva, criticar é jogar, desde que se enunciem as regras do jogo. Criticar, resistir, é uma aposta. Como ela tenta se efetivar na arte contemporânea? Assim, talvez tenhamos que nos afastar mais uma vez das promessas modernas e focalizar tonalidades reflexivas e a ampliação do campo crítico, em que se pode deparar com os modos de ser, com as maneiras de viver, que vão dos comportamentos aos procedimentos políticos. E é aí que se pode deduzir uma das imagens do pensamento da arte, o pensamento efetuado pelas obras de arte, que pode ser designado como contemporâneo.

Então, dada a ampliação do campo da arte e da estética, o que pode ser denominado “contemporâneo” não admite uma clara caracterização; é sim um campo de efetuações. Pois não se entendendo o contemporâneo como época ou como tendência, pode-se pensar com Lyotard: é um modo da sensibilidade, do pensamento e da enunciação²¹. Nas artes, é cada vez mais evidente que o grande processo das vanguardas está encerrado, mas o seu trabalho de negatividade levou a qualquer coisa, que se não foi o de provocar o desaparecimento da arte, liquidou o princípio moderno de que a criação mantém compromissos necessários com a proposição do novo, da ruptura. A volatilização do estético estendeu as fronteiras da arte e, ao mesmo tempo, tensionou a questão da autonomia da experiência e da fruição estéticas. Nesse sentido, Ronaldo Brito entende o contemporâneo como reativação de princípios, problemas e operações modernas, exercendo-se “na tensão com os limites da modernidade”²².

Essa consciência de si, reflexiva das condições da arte, identifica o processo de autonomização da arte moderna com o próprio desenvolvimento da história da arte²³. Mas o experimentalismo, enquanto índice do

20. BAUDRILLARD, Jean. **De um fragmento ao outro**. São Paulo: Zouk, 2003, p. 39.

21. LYOTARD, Jean-François. **Le postmoderne expliqué aux enfants**. Paris: Galilée, 1985, pg. 46

22. BRITO, Ronaldo. Op. cit., 1981, p. 6.

23. AMEY, Claude. Experiência estética e agir comunicativo: em torno de Habermas e a estética. In: **Novos Estudos Cebrap**, n. 29, 1991, p. 135.

inconformismo estético, ao mesmo tempo que privilegiava o estranhamento insistia também na crítica cultural; daí a contrapartida do processo de autonomização: a incomunicabilidade erigida em dispositivo de transformação do conceito de arte, da ideia de obra, da imagem e da posição ético-política do artista. Também do comportamento dos receptores, incluindo-se aí a obsolescência da ideia e das costumeiras práticas de participação e, portanto, das vicissitudes do sistema da arte premido pelo consumo devido à especialização crescente do mercado de arte.

Houve, com isso, uma redistribuição geral da estética, com a pulverização dos códigos de produção e recepção; à nova inscrição da produção artística corresponde um novo espaço estético onde tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente. A chegada da experimentação ao seu limite expressivo e o questionamento da autonomização do processo artístico abriu o campo da contemporaneidade. A necessidade de articular ou desarticular autonomia, razão crítica e razão comunicativa, pesquisa e linguagem comum, marcou a saturação das expectativas modernas e a abertura de uma atividade indeterminada sobre o presente da arte. E assim, cabe a pergunta: o que é propriamente este espaço do contemporâneo que se abre na arte?²⁴

O fim das vanguardas implicou a perda de certa perspectiva crítica ou, pelo menos, a mudança de perspectiva crítica, a ponto de Ronaldo Brito considerar que a arte contemporânea “vive no cinismo inteligente de si mesma”, pois a perda da criticidade moderna implica um certo tom afirmativo. Os artistas optam “pela realidade imediata da arte”; e esta realidade é, fundamentalmente, uma coisa institucionalizada, o mercado ou o museu, que decidem da oportunidade e da vigência de cada trabalho; frequentemente “um exercício superior da fantasia, uma modalidade de lazer”²⁵.

Contudo, “contemporâneo” pode designar alguma outra coisa, até uma tendência, na arte contemporânea: trabalhos que se inscrevem como elaboração interpretativa, como anamnese do moderno – o contrário, portanto, da simples reatualização de formas, processos, temas e materiais. Um trabalho de reiteração de processos ou dispositivos modernos; para de certa forma fazer ver que alguma coisa de impensado ficou no já pensado; que alguma coisa foi esquecida, recalcada, inclusive pela força dos projetos. Uma elaboração, portanto, não uma rememoração²⁶.

Assim, esses trabalhos contemporâneos mais referem-se às rupturas modernas, despojadas entretanto de seu significado histórico, exatamente para elucidá-las²⁷. São trabalhos sintomáticos: compõem um campo de ressonâncias que modificam as relações fixadas num passado; jogando com a indeterminação do sentido e com a imanência da expressão, liberam os signos de uma atividade sem fim. Atualmente, tudo

24. Idem, ibidem, p. 55 e 142.

25. BRITO, Ronaldo. Op. cit., 1981, p. 7 e “Pós, pré, quase ou anti?”. In: *Folha de S. Paulo – Caderno Folhetim*, n. 350, 2 de out. de 1983, p. 5.

26. LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain*. Paris: Galilée, 1988, p. 35.

27. BRITO, Ronaldo. Op. cit., 1981, p. 8.

é possível para a experiência estética, a anamnese do moderno soltou a imaginação e a reflexão para o mergulho cultural, para o diálogo com as fontes e os pressupostos modernos; para a reorganização das relações internas das experiências anteriores, para as conexões entre o presente e a tradição, para o trabalho sobre as ruínas da modernidade. A prática artística está desterritorializada, para bem e para mal; isto é, para o exercício das singularidades ou para a efetuação da razão comunicativa, quando não para ao oportunismo modista. A negatividade modernista não mais opera; a arte comunicativa pressiona, mas a força do instante aguarda, nada promete, tentando apenas elaborar o incomensurável da experiência moderna. Esta arte contemporânea não se refere à história da arte como um processo de formação devedor de uma concepção de História como totalidade; visa-a como uma transformação que enfoca a descontinuidade e a não teleologia dos sistemas artísticos, com que desarma a visão moderna de progresso na arte. Assim, a arte que se pretende contemporânea é aquela que reata certos fios do experimental não mais contudo como tática para voos futuros.

É no deslocamento assim produzido que se localiza a pedra de toque das transformações que tinham no horizonte o nexo entre arte e vida, como estetização ou como “artealização” da vida, conforme se entendam as relações entre os dois termos²⁸. A substituição das promessas da arte das obras por uma “arte de viver” implica a ênfase nas posições abertas, na criação coletiva, mesmo quando, ambigualmente, ocorre uma estetização da vida cotidiana pela integração dos produtos artísticos ao mercado e ao consumo de bens culturais.

Lembrando algumas ideias de Foucault, trata-se de conceber a vida como arte; a constituição de modos de existência, de estilos de vida, que relevem da estética e da política. Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos anos 1960 – visionários, que viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política e da vida. E esse imbricamento, como se sabe, princípio e procedimento moderno, implicava uma intervenção no próprio coração do ato artístico: pois o novo, o que diferencia e abre o vulto da significação, é ruptura, abolição da representação, da forma eleita, inventor da vida nova. Busca política, isto é, busca do que é “comum”, procura “das reconfigurações do sensível comum”, fraturas que Jacques Rancière entende como contribuição “para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens [...] desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível”²⁹. Acreditava-se, quase sempre, no valor simbólico das ações, na força do instante e do gesto. Ora, esses atos

28. Cf. ROGER, Alain. *Nus et paysages – essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978, p. 40 e ss.

29. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 60-61.

eram produzidos. Substituíam-se o mito da criação artística pela ideia de que a invenção é trabalho, é produção. Considerava-se, assim, a arte um trabalho que contribuiria para realizar a “transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade”.

É exemplar a maneira com que Oiticica pensou algo semelhante na proposição da participação coletiva. A antiarte ambiental, além de conceito mobilizador para conjugar a reversão artística, a superação da arte, a renovação da sensibilidade, a implicava no redimensionamento cultural dos protagonistas das ações, de artistas e de público. As propostas estéticas não se desligavam da intervenção cultural, de uma ética portanto. Pois, para Oiticica, o campo de ação de sua atividade não se reduzia à crítica do sistema da arte: inscrevia-se como uma atividade coletiva, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações.

Em vez do equívoco patente na mistificação do vivido proveniente da supervalorização de experiências descondicionantes e do simples elogio da espontaneidade perceptiva e afetiva, Oiticica propunha “células germinativas” como fundação de estruturas, ou células-comportamento, que implicariam o esperado redimensionamento cultural dos participantes. Portanto, a desestetização processada nesses âmbitos para comportamentos não significaria uma valorização simples das sensações e dos afetos como oposição ao suposto e genérico racionalismo atribuído aos modos de compreender as significações assumidas na arte no Ocidente moderno. Visava, antes, ao devir da experiência, em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da “expansão celular”. Aí, nos acontecimentos da vida “como manifestação criadora”, brilharia o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionadas do viver-em-sociedade, em favor de um viver-coletivo. Conceituais e sensoriais, esses acontecimentos materializariam uma imagem do pensamento e da existência que valorizariam situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência: transformabilidade. Essa poética do instante e do gesto não visa aos simbolismos da arte mas à simbólica dos estados de transformação.

* * *

30. Cf. ROGER, Alain.
Nus et paysages – essai
sur la fonction de l’art.
Paris: Aubier,
1978, p. 40 e ss.

Pode-se fazer uma analogia entre a poética do instante e do gesto com aquilo que Roland Barthes pensava como o “espaço do viver-junto”³⁰.

Nos *Ninhos*, em todas as suas ambientações, Oiticica queria gerar espaços de proximidade, marcados pelo tato, pelo toque, constituindo o que Barthes denominou um “microterritório”, uma “rede polifônica de todos os ruídos familiares”, onde haveria para Oiticica “calor ambiental”. Reterritorializante, o viver-junto é, para Barthes, um fato espacial, mas é também temporal, já que as mutações da temporalidade moderna são indissociáveis das transformações do espaço moderno. Para Oiticica, a modalidade de experiência engendrada nesses espaços pode levar os participantes ao exercício de vivências que relevam da invenção da vida como manifestação criadora. Esse espaço gera uma “comunidade idílica, utópica: espaço sem recalque”, pois “numa comunidade, há escuta erótica, escuta do prazer que me chama e do qual sou excluído”, diz Barthes. Portanto esse espaço em que a vida se reinventa é, para ambos, o Éden, circunscrição ideal da comunidade, do viver-junto³¹.

31. Cf. Idem, *ibidem*.

A arte e os comportamentos nos fios do vivencial substituem a aderência, na tradição, à experiência das obras de arte, porque no limite das experimentações chegou-se à “arte sem obra”³², em que o essencial não está na preparação de uma obra mas na vivência da experiência do artista deste ato, o ato criador³³. Conforme Duchamp, a obra, quem faz é aquele que olha, ela devem da recepção. Juntamente com a ênfase no vivencial, à escolha voluntária da efemeridade, essas obras sintomáticas fazem parte de um sintoma cultural mais generalizado: a perda de uma certa modalidade de experiência, de temporalidade. Sob o signo da parcialidade, pela valorização do fragmento em detrimento do todo, as experiências contemporâneas contribuem para o redimensionamento das relações entre produção artística, fruição e público, ou seja, para o redimensionamento do político da arte. A recepção não mais provem da conaturalidade com os temas, motivos e expectativas de redenção social, prometidas pelo mito da arte que totalizava o real, mas do reconhecimento das pessoas envolvidas, dos âmbitos do desejo, da reciprocidade, o que pressupunha novas formas de subjetividade e um outro entendimento do ideal de convivência social, grupal e inter-individual.

32. Cf. GALARD, Jean. Op. cit., 2003, p. 161 e ss.

33. Idem, *ibidem*, p. 172.

Ora, esta situação artística, referida a uma “condição contemporânea”, pode ser pensada como aquela em que se estabeleceu, depois do ocaso das vanguardas, uma “generalização do estético”. Este não se confunde, entretanto, com o esteticismo, hoje corrente na sociedade de consumo: “a perversão que consiste a tomar por pretexto qualquer objeto para nele projetar uma referência artística”³⁴. A generalização da atitude estética que se aspira, e que não necessita das obras, é aquela em que a arte “modela a experiência, agindo sobre nossas estruturas perceptivas, formando esquemas de olhar”. E, é bom lembrar, os esque-

34. Idem, *ibidem*, p. 174.

35. Cf. ROGER, Alain.
Op. cit., p. 110-111.

36. Cf. GALARD, Jean.
Op. cit., 2003, p. 180.

37. Idem, ibidem,
p. 181.

38. Idem, ibidem,
p. 182.

39. Cf. *Revista GAM*,
n. 15, op. cit.

Ao lado, *Tropicália*,
na exposição "Nova
objetividade brasileira",
Museu de Arte Moder-
na do Rio de Janeiro,
1967.

mas perceptivos atualmente provêm dos cartazes, das fotografias, das imagens do cinema, da televisão e outros meios³⁵. Além disso, deve-se destacar a atenção estética que se volta para lugares, cenas, acontecimentos da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte. É por aí que se pode falar em generalização estética, em uma "artealização da vida", em que, segundo a proposição de Paul Valéry, trata-se de "substituir as artes por uma arte de viver"; uma sabedoria estética portanto, pensada de Montaigne a Foucault, "como escolha pessoal de viver uma bela vida e deixar aos outros a lembrança de uma bela existência"³⁶.

Mas, diz Jean Galard: "Que a conduta da vida releva de uma arte e que ela possa ser objeto de uma atenção estética é uma coisa. Que nós possamos realizar nossa vida como uma obra de arte é talvez outra coisa. A questão, mais uma vez, é a da relação entre arte e vida [...] Pode-se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra?". Segundo ele, "o obstáculo radical para a edificação de si mesmo como obra de arte" reside numa "imprevisibilidade absoluta: a existência do outro", que introduz a desordem na "escultura de si"³⁷. É assim que "a atividade artística pratica uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir"³⁸; abrindo, como dizia Oiticica, a possibilidade da "descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora"³⁹. Assim, o alargamento da experiência artística, interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida, permite que se pense na possibilidade de se fundar uma estética generalizada que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver.

Celso F. Favaretto é pesquisador e professor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sendo também professor-orientador na área de Estética do programa de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade. Publicou *Tropicália, alegoria alegria* (1979) e *A invenção de Hélio Oiticica* (1992), além de ensaios e artigos em livros coletivos, jornais e revistas.

